HELENA BLUM

TWÓRCZOŚĆ WŁADYSŁAWA SKOCZYLASA

1883 – 1934

WYDAWNICTWO
INSTYTUTU PROPAGANDY SZTUKI
WARSZAWA 1937

HELENA BLUM

TWÓRCZOŚĆ WŁADYSŁAWA SKOCZYLASA

1883 – 1934

WYDAWNICTWO
INSTYTUTU PROPAGANDY SZTUKI
WARSZAWA 1937

ODBITKA Z I-GO ROCZNIKA „NIKE"

Twórczość Władysława Skoczylasa

(1883 — 1934)



Ryc. 5. Wł. Skoczylas. Pietà. 1916.

Przedwczesna śmierć Władysława Skoczylasa — gdy twórczość jego zdawała się być w pełni rozwoju — przypadła jednak w momencie dokonujących się pod wpływem młodszych, głębokich przemian w drzeworycie, w dziedzinie nierozdzielnie związanej z nazwiskiem Skoczylasa. Stanowisko nasze wobec sztuki Władysława Skoczylasa kształtuje się zatem już nie pod wpływem tylko wzruszeń bezpośrednich, lecz opiera się o głębsze podstawy, na jakie odległość czasowa zamkniętego w sobie rozwoju pozwala.

Kształtowanie się twórczości Skoczylasa łączy się z pierwszymi oznakami wszczynającej się w sztuce polskiej reakcji przeciw rozluźnieniu formy i wrażeniowemu ujęciu rzeczywistości, jakie sprowadził impresjonizm. Współudział Skoczylasa w krystalizowaniu się nowych dążeń artystycznych był niemały, tym bardziej że oparł się on o tworzywo, które w poprzedzającym okresie pozostało w zaniedbaniu. Skoczylas stał się niezaprzeczenie twórcą nowoczesnego drzeworytu w Polsce i w tej dziedzinie osiągnął wartości, które również na tle ogólnym grafiki europejskiej zachowują dużą oryginalność. W grafice wypowiedziała się najpełniej indywidualność artystyczna Skoczylasa i skrystalizowała się wcześniej niż w malarstwie.

W impresjonizmie usuwała się grafika na plan dalszy, mimo że powstał cały szereg dzieł stojących na wysokim poziomie artystycznym, związanych z aktualnymi podówczas problemami w sztuce. Istotne właściwości grafiki nie wpłynęły jednak na prze-

wartościowanie i zmianę zasad kształtowania impresjonizmu, gdyż była ona tylko odbiciem dokonanego już przewrotu w malarstwie; realizowano w niej jak gdyby na marginesie dominujące założenia artystyczne, które z właściwościami technik graficznych pozostawały w rozbieżności. Jedynie litografia i akwaforta umożliwiały do pewnego stopnia zajęcie się problemami, które wnosił impresjonizm, lecz mimo wszystko usiłowania te były tylko echem aktualnych haseł artystycznych. Drzeworyt ze swą zdecydowaną kreską i określoną płaszczyzną pozostawał wręcz w sprzeczności z doraźnością wrażeń impresjonistycznych, był przeto dziedziną w zupełności niemal zapomnianą, mimo impulsów, jakie płynęły z świeżo wtedy poznanego drzeworytu japońskiego.

Wszystko to miało ulec zasadniczej zmianie przy dokonującej się rewizji samych podstaw kształtowania w sztuce. Z chwilą, gdy wartości formalne wysunęły się na czoło zagadnień, otwierały się dla grafiki, a zwłaszcza drzeworytu nowe nieznane możliwości. Zmiana podstaw kształtowania nie dotyczyła jednej tylko dziedziny. W przeciwieństwie do sztuki XIX w., w której zaznaczyła się preponderancja malarstwa, zwrot dokonujący się zwolna obejmuje wszystkie dziedziny sztuki. Nic tedy dziwnego, że grafika stała się znowu przedmiotem zainteresowań artystów, a zwłaszcza zaniedbywany dotychczas drzeworyt, którego możliwości formalne, natura materiału i techniki odpowiadały w pełni nowym tendencjom w kierunku określoności form i ich konstrukcji.

Wszczyna się nowy rozdział w dziejach drzeworytu, który w ustalaniu się zasad kształtowania nie ustępuje innym dziedzinom sztuki, a pojawiające się nowe wartości nie są biernym tylko powtórzeniem usiłowań w malarstwie.

Dążenia te zaznaczają się ze specjalną siłą w sztuce niemieckiej, w mniejszym stopniu we Francji, gdzie zainteresowania skupiają się nadal przede wszystkim na malarstwie sztalugowym.

Niemniej drzeworytu francuskiego pominąć nie można ze względu na wybitne indywidualności, jakie się tam pojawiły. Najwybitniejszym z nich był Felix Vallotton, który poświęcił się drzeworytowi całkowicie przez przeciąg ośmiu lat, zdobywając odrębny system formalny o różnorodnych możliwościach. Styl Vallottona polega na operowaniu płaszczyznami czarno - białymi i ich układzie. W większości wypadków płaszczyzny pokrywają się z formami realnymi, choć artysta niejednokrotnie traktuje je syntetycznie lub zgoła dekoracyjnie. Działanie bezpośrednie bieli i czerni decyduje jednak o charakterze całości, tak że już same te walory, niezależnie od stosunku swego do otaczającej nas rzeczywistości, wywołują niekiedy odpowiednie sugestie, np. zgiełku i niepokoju, które budzi każde zbiegowisko ludzkie (*Les petits anges*, *Le couplet patriotique*).

Styl drzeworytów Vallottona nie liczy się zupełnie z naturą materiału, toteż mógłby być również zrealizowanym w innej technice graficznej. Vallotton nie uwzględnia charakteru tworzywa nawet wtedy, gdy posługuje się konturem, jako czynnikiem kształtującym, lub gdy wprowadza obok konturu dla wydobycia plastyki zespoły kresek (szrafy), w ich układzie i kierunku zaznacza się całkowita dowolność.

Natomiast Gauguin opiera się już świadomie o naturę materiału; chociaż zajmował się drzeworytem raczej ubocznie, stał się on jednak właściwym twórcą nowoczesnego drzeworytu we Francji. Niezależnie od twórczości malarskiej Gauguina, posiada jego drzeworyt swą odrębną wartość. Zmierzając do prymitywizowania form, przy ich równoczesnej określoności i zwartości, stara się Gauguin w odróżnieniu od Vallottona, wyzyskać właściwości materiału, którym jest miękkie drzewo; cięcia dłutka nie mogą tu być subtelne i miękkie, przeciwnie narzucają kontur twardy i kańciasty, co doskonale odpowiada zamierzeniom formalnym tego artysty. Uwzględnia on również nawet przypadkowe efekty, wynikające z chropowatości powierzchni deski i umie je wyzyskać dla swych celów artystycznych.

Podobnie jak w ogólnym rozwoju sztuki doby ostatniej, również i w dziedzinie grafiki rola artystów francuskich jest decydującą dla innych środowisk. Wpływ ich zaważył na całej współczesnej twórczości, w miarę jednak dalszej ewolucji, coraz to silniej zaznaczać się poczyna odrębność innych narodów, jako wypływ odmiennej psychiki. Zjawisko to obserwujemy najwcześniej w Niemczech, gdzie bezsprzecznie zmiana dokonuje się w coraz silniejszym oderwaniu od całokształtu rozwoju europejskiego. W charakterze sztuki niemieckiej w dobie ekspresjonizmu wyraża się w pełni dusza germańska, nękana nieustannym niepokojem dociekań metafizycznych. Toteż na rozwoju sztuki niemieckiej zaciąży szarpiąca swą ekspresyjnością sztuka Edwarda Muncha, Norwega, silnie z ruchem artystycznym w Niemczech związanego.

W technice drzeworytniczej Munch nie jest oryginalny, operuje bowiem, podobnie jak Vallotton, zespołami płaszczyzn czarno - białych. Czasem jednak umie on połączyć swe dążenia formalne z właściwościami materiału i za przykładem Gauguina wyzyskuje chropowatość klocka drzeworytniczego dla różnicowania efektów czerni i bieli. Kierunek jednak twórczości Muncha, syna Północy, jest zupełnie odmienny od francuskiej, a w jej podłożu psychicznym tkwią odmienne elementy rasowe.

Twórczość Muncha wywarła silny bardzo wpływ na dalszy rozwój sztuki w Niemczech. Jego grafika budziła zarówno u artystów, jak i w całym społeczeństwie niemieckim zainteresowanie dla drzeworytu. Zaważyła tu niewątpliwie zbieżność dążeń artystycznych z istotnymi cechami grafiki, jak i oddziałująca poprzez wieki, szczególnie silna w Niemczech, tradycja drzeworytu XV i XVI w.

Dominujące w sztuce niemieckiej tendencje ekspresjonistyczne znajdują pełne zrealizowanie w grafice, gdzie samo zestawienie elementów czarno - białych, niezależnie od kształtów realnych, staje się wyrazem idei artystycznej. Zmiana podstaw kształtowania w związku z aktualnymi dążeniami dokonuje się w Niemczech na terenie grafiki, niezależnie od innych dziedzin sztuki, choć w oparciu o identyczne podstawy. I tak artyści zrzeszeni w grupie ,,Die Brücke" (1906) zwracają swe zainteresowania równomiernie do grafiki i malarstwa, przy czym twórczość ich opiera się o istotne właściwości odrębnych dziedzin sztuki. Przed grafiką otwierają się więc nowe możliwości. Do grupy ,,Die Brücke", o decydującym wpływie na dalszy rozwój sztuki niemieckiej, należą artyści tej miary, jak Nolde, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Heckel, Kirchner i inni.

Na tle ogólnym wystąpi w właściwym oświetleniu znaczenie twórczości Skoczylasa dla rozwoju sztuki polskiej. Skoczylas jest nie tylko twórcą nowoczesnego drzeworytu w Polsce dzięki wykształceniu własnego systemu technicznego, niezależnie od współczesnej grafiki europejskiej, lecz równocześnie elementy formalne, zawarte w jego twórczości stają się wyrazem zmiany podstaw kształtowania. Tym samym grafika nie pozostaje na uboczu w rozwoju artystycznym polskim, lecz staje się ważnym czynnikiem, współdziałającym w dokonującej się przemianie. Uznanie grafiki jako jednego z czynników, składających się na wytworzenien owego stylu, jest o tyle uzasadnione, że na ukształtowanie formy wpływa też struktura materiału. Poszczególne dzieła Skoczylasa są tak związane z charakterem materiału, że są nie do pomyślenia w innej technice graficznej. To właśnie stanowi podstawę stylu tego artysty.

Skoczylas nie ogranicza się tylko do pewnego rodzaju drzeworytu, lecz uwzględnia różne jego możliwości, stąd też posługuje się zarówno deszczułką z drzewa twardego, jak i miękkiego. Klocek sztorcowy z drzewa twardego, bukszpanu, dozwala na wielką różnorodność cięcia, kierunek bowiem cięć rylca niezależny jest od słojów drzewa. Artysta swobodnie może operować konturem i linią, linia może być twarda i kańciasta lub miękka i falista, zależnie od zamierzeń artysty. Również i kierunek całych zespołów i pasm linij jest dowolny; rodzaj materiału dozwala na zestawienie całych pasm linij i ich przeciwstawienia (*Profil górala*).

Inaczej jednak na desce z drzewa miękkiego, jak jabłoń, buk i grusza, gdzie dowolność cięć jest ograniczona przez kierunek słojów w drzewie. Stąd też drzeworyty wykonane na desce z drzewa miękkiego posiadają w twórczości Skoczylasa inny zupełnie charakter; kontur staje się bardziej twardy, kańciasty, zespoły linij układają się w kilku tylko kierunkach, uwarunkowanych przez cechy materiału.

Skoczylas umie też dla swych zamierzeń artystycznych wyzyskać inną właściwość drzeworytu. Drzeworyt bowiem, jako druk wypukły, wykazuje na odbitce kontury i płaszczyzny czarne, które powstają z zetknięcia z powierzchnią klocka, podczas gdy



Ryc. 6. Wł. SKOCZYLAS. Pochód zbójników I. 1915.

partie białe odpowiadają wyciętym w głąb klocka wklęsłościom. Tym sposobem postępowania posługuje się Skoczylas w pewnej części swych drzeworytów i to zwłaszcza w tych, które pozostają pod silniejszym wpływem drzeworytu XV i XVI w., jako też drzeworytu ludowego.

Do drzeworytów Skoczylasa ukształtowanych w ten sposób należą *Janosik* (postać

pierwszoplanowa, podczas gdy tło posiada inny charakter), *Pochód zbójników, Taniec zbójników* I i II, *Pochód zbójników* II, *Powstańcy z Chochołowa.* Nie zawsze jednak artysta pozostaje przy jednym tylko charakterze cięcia i posługuje się równocześnie drugim.

W drugim sposobie czynnikiem kształtującym są partie białe, rznięte wklęśle, a partie na klocku wypukłe, na odbitce czarne, są tylko dopełnieniem i tłem. Różność cięcia stosuje artysta zarówno w drzewie twardym, jak i miękkim; nie trzeba dodawać, jaką doniosłość posiada charakter cięcia na ukształtowanie formy. *Profil górala, Głowa junaka, św. Krzysztof, św. Sebastian, Z Bożej Łaski, Św. Trójca, Wojna, Baca Powrót z polowania, Pietà, Madonna, Ukrzyżowanie* — są przykładami najbardziej typowymi dla drugiej grupy drzeworytów.

Specjalnie jednak na drzewie bukszpanowym pozwala ten rodzaj na zupełnie nowe efekty, jak w *Ukrzyżowaniu.* Niezwykłą sugestywność posiada linia biała, kontrastująca z czarnym tłem, linia jest subtelna, niezmiernie precyzyjna, a równocześnie falista i rytmiczna.

Artysta opiera się w swych realizacjach o istotne właściwości drzeworytu, przenika jednak jego tajniki i podporządkowuje je swym dążeniom formalnym, które w sztuce jego stają się czynnikiem decydującym. Zagadnienie formy w twórczości Skoczylasa jest niemniej ważne w związku z rozwojem sztuki w Polsce, jak ustalenie jego systemu technicznego w dziedzinie drzeworytu nowoczesnego. Poznanie elementów formalnych sztuki Skoczylasa w drugim okresie jego twórczości, a więc w latach 1913 — 1928 prowadzi do charakterystyki stylu jego drzeworytu.

W drzeworycie realizuje Skoczylas dążenie do formy stałej, określonej i mimo różnorodności sposobów kształtowania nie odstępuje od tej zasady. Głównym czynnikiem kształtującym staje się kontur i linia, które artysta w zależności od danego problemu zestawia w coraz to inne zespoły i stosunki, jak i też zmienia odpowiednio charakter linii, raz twardej i kanciastej, to znów miękkiej i falistej.

Jedynie w oparciu o linię, jako czynnik kształtujący, przystępuje artysta do realizacji swych głów góralskich. W drzeworycie *Profil górala* (1913) zawarte są wszystkie te cechy formalne, które w miarę pogłębiania koncepcji plastycznej jeszcze bardziej się udoskonalą. W twórczości graficznej Skoczylasa można bowiem wyodrębnić większą grupę dzieł, w których przy dążeniu do formy stałej i określonej osiąga artysta równocześnie jej bryłowatość, ujmując formę niemal po rzeźbiarsku. W wspomnianym już drzeworycie zaznacza Skoczylas zarys głowy zdecydowanym konturem, modelunek twarzy, czaszki, włosów, wydobywa przy pomocy linij i kresek, ułożonych równolegle, a występujących całymi pasmami. Przez odpowiedni układ pasm linij w różnych kierunkach, niekiedy równolegle do siebie lub przeciwstawionych



Ryc. 7. WŁ. SKOCZYLAS. Taniec zbójników II. 1922.

pod różnymi kątami, zyskuje artysta bryłowatość kształtu. Sam motyw, głowa starego górala, poorana bruzdami i zmarszczkami, ściągła i sucha od wiatrów i słońca, już z natury swej odpowiada takiej koncepcji artystycznej. Skoczylas jeszcze bardziej potęguje możliwości zawarte w modelu, podporządkowuje je idei twórczej i stwarza schemat, zbudowany na strukturze kresek i linij. Przez przeciwstawienie partji bardziej i mniej zróżnicowanych pogłębia plastykę kształtu. W *Profilu górala* partią najsilniej zróżnicowaną jest twarz, której przeciwstawia bardziej spokojny układ równoległych linii we włosach. Silny kontrast stanowi czerń w kołnierzu futrzanym, a równoległość linij w tle równoważy działanie kontrastów, zarazem zaś daje pożądane tło, na którym z całą wyrazistością zarysowuje się głowa.

Motyw głowy górala jest dość częsty w twórczości Skoczylasa, daje mu bowiem sposobność do coraz to innych odmian w jego ujęciu, wzrasta też dążenie do podkreślania plastyki. Zaznacza się to zwłaszcza w drzeworycie *Głowa junaka* (1919). Struktura kresek jest spokojniejsza, pasma poszczególne są wprawdzie silnie kontrastowane, ale ich ilość jest ograniczona. W *Głowie górala* (drzeworyt 1913) natomiast zespół poszczególnych pasm linij jest duży, lecz układ ich występuje pod kątem niezbyt odchylonym. Linie zdają się przenikać, a dla wydobycia pożądanego dla modelunku kontrastu wprowadza artysta partie czarne w twarzy lub też różnicuje charakter cięcia. Różnice te są nieznaczne, nie narzucają się, nie mniej służą do pogłębienia efektu. W drzeworycie tym z powodu nadmiaru kontrastów, opartych o subtelnie różnicowane wartości jednostkowe, rozbija się charakter jednolity całości, lecz jako jedna z pierwszych realizacji artysty, posiada drzeworyt ten znaczenie pierwszorzędne.

Bryłowatość kształtu i wrażenie wgłębne staje się również celem artysty w kompozycjach o bardziej złożonych motywach. Kontur i struktura kresek pozostają nadal czynnikami kształtującymi, artysta posługuje się jednak częściej partiami czerni— zresztą w drobnych rozmiarach — dla pogłębienia kontrastu. Drzeworyt *św. Krzysztof* (1915) wykazuje równomierne rozmieszczenie partji kreskowanych i czerni, a obok linii równoległych prostych posiada linie faliste, występujące również w zespołach. Kontrastowanie kierunków pasm linij jest dość silne. W drzeworycie *św. Sebastian* (1915) kierunek pasm poszczególnych jest prawie jednolity, co przy odpowiednim stopniowaniu pasm czerni i białych konturów składa się na całość wgłębnie rozczłonkowaną.

Środki dla uzyskania wrażenia trójwymiarowości kształtu wzbogaca artysta w ilustracjach do książki Wasylewskiego *Klasztor i kobieta* (1923), w których operując prócz pasm kresek partiami bieli i czerni zyskuje efekty wprost światłocieniowe. W drzeworytach zaś do *Dyla Sowizdrzała* zagadnienie perspektywy staje się dominującym.

Współdziałanie linii jako czynnika określającego wraz ze strukturą kresek nie wyczerpuje systemu kształtowania Skoczylasa. Linia sama staje się niekiedy wyłącznym środkiem kształtującym. Charakter linii zmienia się jednak tedy zasadniczo, zatraca wszelką sztywość i twardość, nabiera dużo swobody, lekkości, igra poniekąd z trudnościami wynikającymi z natury materiału. W realizacji swej są jednak te dzieła nie do pomyślenia w innej technice graficznej. W drzeworycie *Krucyfiks* (1915) posługuje się Skoczylas linią białą na czarnym tle. Występujące jeszcze w kilku partiach linie równoległe straciły na znaczeniu, jakie posiadały w owych zespołach ściśle skonstruowanych, a raczej sama linia przez swą subtelność, miękkość i falistość, przy równoczesnym rozczłonkowaniu kompozycji i pełnej ekspresji postaci Chrystusa, charakteryzuje dążenie artysty. Inaczej przedstawia się drzeworyt *Powrót z polowania*

(1921); prócz białej linii na czarnym tle, oswobodzonej z ścisłej struktury zespołów, wyodrębnia Skoczylas postacie jako partie białe, kontrastujące z czernią tła.

Do grupy tej zaliczyć jeszcze można *Walkę z niedźwiedziem* (1923).

W grafice Skoczylasa znaczny udział przyjmują również drzeworyty traktowane płaszczyznowo, którą to tendencję należy przeciwstawić pierwszej grupie z dominującym dążeniem do bryłowatości. Czynnikiem kształtującym pozostaje nadal kontur i linia, z tą jednak różnicą, że rola główna przypada konturowi, a linie występujące równolegle w pasmach są już niejako tylko dopełnieniem, podobnie jak szrafy w drzeworycie XV i XVI w. Wśród najważniejszych dzieł Skoczylasa w tym rodzaju wymienić należy *Pochód zbójników* (1915), *Taniec zbójników* I (1919) i *Taniec zbójników* II (1922).

Gdy jednak Skoczylas posługuje się konturem jako linią białą na czarnym tle, wzrasta jej sugestywność, a szrafowanie zanika niemal w zupełności. *Pietà* (1916) jest najświetniejszym przykładem tego sposobu kształtowania. Linia zakreśla zarysy postaci i wszystkich szczegółów, które składają się na całość dekoracyjnie rozwiązaną. Z płaszczyznowym traktowaniem formy łączy się jej schematyczne ujęcie i silny pierwiastek dekoracyjny, które to elementy stanowią podstawę twórczości Skoczylasa. Forma schematyczna wynika do pewnego stopnia z właściwości tworzywa, jakim jest deszczułka z drzewa miękkiego, na której kontur twardy i kańciasty jest łatwiej osiągalny.

Pierwiastek dekoracyjny nie jest wyłącznie związany z drzeworytami traktowanymi płaszczyznowo, jak *Łowy*, *Taniec zbójników* – stanowi on w ogóle jedną z głównych zasad twórczości Skoczylasa. Nie można odmówić charakteru dekoracyjnego drzeworytom zmierzającym do podkreślenia plastyki (*św. Krzysztof*, *św. Sebastian*). Dążenie do dekoracyjności dominuje jednak w drzeworytach ujętych płaszczyznowo. Ponadto wprowadza artysta motywy ornamentalne, które nie mają wprawdzie związku z poszczególnymi członami głównego motywu, lecz występują jedynie jako jednostki formalne (*Madonna*), po części zaś uzyskuje Skoczylas dekoracyjność przez stylizację szczegółów (*Pietà*). Przede wszystkim jednak zmierza on do dekoracyjnego charakteru całości przez jej odpowiednie rozczłonkowanie, w czym opiera się o kompozycję i rytm.

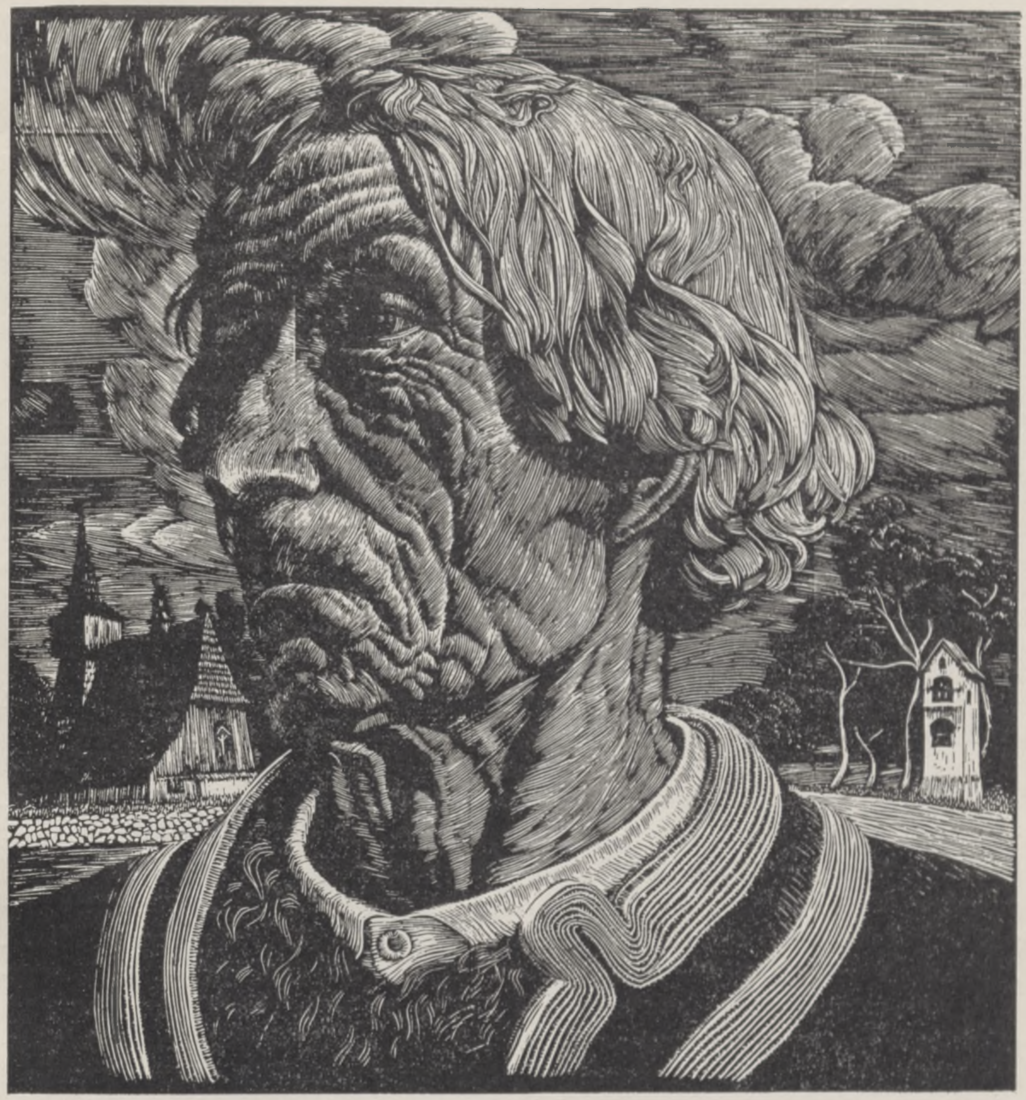
Kompozycja i rytm przedstawiają w całokształcie twórczości Skoczylasa problem pierwszorzędnego znaczenia. Oba te elementy przenikają się wzajemnie, tak że trudno je rozdzielić. Kompozycja wynika niejako z zasadniczego dążenia artysty do uzyskania formy stałej, zwartej i określonej, w konsekwencji więc forma jego nie może mieć nic przypadkowego, niecelowego, wszystko w niej musi być przemyślane, oparte o ścisłe schematy. Dążeniom konstruktywnym podporządkowuje artysta wszystkie elementy, a więc zarówno kontur, jak i strukturę kresek. Te swe zamierzenia realizuje już z całą konsekwencją w r. 1913 (*Profil górala*), a w dalszym rozwoju staje się kon-

struktywizm podstawą każdej jego koncepcji. W rozczłonkowaniu całości o motywach bardziej złożonych posiada dążenie konstruktywne większe możliwości, każda jednostka formalna zostaje podporządkowana idei całości. W niektórych kompozycjach Skoczylasa konstrukcja da się ująć w schemat geometryczny, jak półkole, elipsa itp., a nawet gdy w kompozycji nie można się dopatrzeć figury geometrycznej, jest ona niemniej zwartą i przemyślaną. Już w samym wyborze motywów można odgadnąć pewne tendencje, co odnosi się zwłaszcza do lubowania się Skoczylasa w niezwykle dekoracyjnych strojach górali i zbójników tatrzańskich.

Podczas gdy w innych analogicznych przejawach twórczości można ustalić pewne powtarzające się schematy formalne i określić ich rozwój, wobec dzieł Skoczylasa staje się to niemożliwe. Artysta nie powtarza się nigdy w przeprowadzeniu konstrukcji; dysponuje on tak wielką różnorodnością pomysłów i bogactwem możliwości, że w każdym niemal drzeworycie znajdujemy inne rozwiązanie problemu. Powtarza się tylko niekiedy ogólny motyw kompozycyjny, jak *Taniec zbójników*, *Pochód zbójników*, lecz tak przetworzony, że stanowi on odrębną pozycję w ogólnym dorobku artystycznym. Wobec niemożliwości ustalenia pewnych stałych typów w schematach kompozycyjnych dzieł Skoczylasa posłużyć się można dla przeprowadzenia ich systematyki podziałem na podstawie motywu kompozycyjnego.

Przed przejściem jednak do systematyki form wypadnie jeszcze się zająć jednym z zasadniczych elementów twórczości Skoczylasa, bez czego zrozumienie jego sztuki staje się niemożliwe. Jedną z zasad, tkwiących u podstaw jego twórczości, jest rytm. Zdefiniowanie rytmu jako prawidłowości, przejawiającej się w powtarzaniu pewnej jednostki w równych odstępach, objaśnia nam istotę rytmu, nie mówi jednak nic o formach, w jakich rytm może występować. Ogólne określenie ustala tylko zasadę, możliwości jednak przejawiania się rytmu są wprost nieograniczone. Pogląd bowiem na całość rozwoju artystycznego w ogóle prowadzi do stwierdzenia, że rytm jako pewna prawidłowość występuje zwłaszcza w tych okresach sztuki, gdy celem jej staje się nie zbliżenie do przyrody, lecz podporządkowanie jej z góry ustalonej idei formalnej. Z chwilą, gdy dążeniem sztuki staje się stworzenie odrębnego świata form, opartego o własne prawa, rytm wysuwa się na czoło czynników kształtujących. Pozostaje więc rytm w twórczości Skoczylasa niejako w związku z jego postawą wobec rzeczywistości, z której czerpie poszczególne kształty i motywy, by je następnie wcielić jako elementy formalne do dzieła sztuki.

Formy, w jakich rytm występuje w drzeworytach Skoczylasa, można ująć w trzy grupy. Prawidłowość, która przejawia się jako powtarzanie pewnych jednostek w równych odstępach, zaznacza się w układzie kresek i linij, występujących całymi pasmami i to zarówno, gdy artysta modeluje przy ich pomocy bryłę, czy też gdy stanowią



Ryc. 8. Wł. SKOCZYLAS. Głowa górala. 1913.

one tylko szrafowanie. Prawidłowość taka jest rytmiczna. Struktura linij w *Głowach góralskich* opiera się więc również o rytm, jako zasadę kształtowania. Także i wza-

jemne ustosunkowanie pasm linij może wypływać z rytmu. W grupie pierwszej linia działa dopiero w zespole rytmicznie, ale może ona również samoistnie przez swą falistość stać się rytmiczną (*Madonna*). Wreszcie w konstrukcji całości jak i w rozczłonkowaniu płaszczyzny odgrywa rytm znaczną rolę, znajdując tu duże możliwości.

Po ustaleniu podstaw sztuki Skoczylasa wypadnie się zająć analizą kilku przynajmniej jego dzieł.

Drzeworyty *Głów góralskich* z r. 1913, 1918, 1919, 1923, 1924, mimo identycznych podstaw kształtowania, nie są w żadnym wypadku tylko powtórzeniem tego samego motywu, lecz noszą na sobie stale piętno świeżości ujęcia. Różnią się te głowy nietylko odmienną kompozycją, ale i struktura kresek jest inna. Charakter cięcia, następnie ustosunkowanie wielkości poszczególnych kresek, ich odstępów, jak i wzajemne relacje, związane są w każdym drzeworycie z nową koncepcją artystyczną. Również i w rozwiązaniu kompozycyj bardziej rozczłonkowanych nie powtarza się Skoczylas nawet wtedy, gdy posługuje się tym samym motywem. Artysta nie gubi się nigdy w nadmiarze szczegółów, np. w *Śpiących rycerzach* (1914), gdzie mimo dużej ilości osób kompozycja da się ująć w ścisły schemat; nie wychodzi ona poza obręb zakreślony ścianami skał, a całość da się wpisać w schemat półkola.

Jednolitość kompozycji występuje zwłaszcza w dwóch drzeworytach, *św. Krzysztof* i *św. Sebastian* z r. 1915. W obu tych dziełach rytm staje się głównym czynnikiem kształtowania.

Przetwarzanie tego samego motywu w różnych wariantach, co spotykamy dość często w twórczości Skoczylasa, świadczy dobitnie, jak doniosłe znaczenie posiada w jego rozwoju problem kompozycji niezależnie od przedmiotowej wartości motywu. Współdziałanie rytmu jako czynnika kształtującego ulega pewnej gradacji i wpływa na rozwiązanie kompozycji. Jednym z motywów powtarzających się w drzeworytach Skoczylasa jest *Taniec zbójników*. W pierwszej koncepcji *Tańca zbójników* (1920) umieszcza artysta postać główną nie na osi centralnej, lecz posuwa ją nieco na prawo. Grupa środkowa stanowi zwartą całość mimo asymetrii lewej i prawej strony. A chociaż rytm nie stanowi składnika kompozycji, artysta zyskuje pewną jej zwartość; rytmicznym tylko jest układ poszczególnych postaci, jak zbójnika skaczącego przez ogień i tańczącej dziewczyny. W *Tańcu zbójników II* (1922) kompozycja jest niezmiernie prosta i da się ująć w ścisły schemat trójkąta równobocznego, a twardość i kanciastość boków trójkąta łagodzi falista i rytmiczna linia w stylizowanych obłokach dymów. Całość kompozycji oparta jest na rytmie. Tkwi on nie tylko w ugrupowaniu osób i związaniu ich w jedną zwartą całość, ale i w układzie członków poszczególnych postaci i w zespole linij. Linia falista przeważa nad prostą i to zarówno w konturach jak w większych zespołach.



Ryc. 9. WŁ. SKOCZYLAS. Św. Krzysztof. 1915.

Nie zawsze jednak należy w wariantach szukać dalszej ewolucji w kierunku dojrzewania i doskonalenia pewnej koncepcji formalnej czy konstrukcyjnej. Niektóre dzieła stanowią już w pierwotnej koncepcji ważny etap w rozwoju artystycznym. Odnosi się to zwłaszcza do drzeworytu *Pochód zbójników* (1915), który wnosi mimo identycznych elementów kształtowania, nieco inny akcent w całokształt twórczości. Kompozycja składa się z grupy pięciu zbójników, idących parami, pochód zaś zamyka piąty po lewej stronie. W rozczłonkowaniu kompozycji i wyzyskaniu cech stroju zbójnickiego zaznacza się dążenie do dekoracyjności. Dzięki współdziałaniu wszystkich czynników, które wzajemnie się równoważą, a nadto dzięki lapidarności konturów powstaje całość wprost monumentalna. Jeśli weźmie się pod uwagę, że zazwyczaj istotę monumentalności wiąże się z pojęciem wielkości i z trwałością materiału, musi się tym bardziej podkreślić wysiłki Skoczylasa, jako grafika, skazanego jedynie na czynniki formalne.

W dalszych wariantach tego motywu, *Pochód zbójników II* (1919) i *Powstańcy z Chochołowa* (1922), artysta oddala się od pierwszej koncepcji, rozwijając kompozycję pod względem rytmiczno - dekoracyjnym.

Jednym z motywów powtarzających się częściej w twórczości Skoczylasa jest kompozycja złożona z dwóch figur, jak *Leda* (1919), *Sztuka z jednorożcem* (1919), *Janosik z frajerką* (1919). W drzeworycie *Sztuka z jednorożcem* wkomponowuje artysta postać stojącej kobiety i wspartego o jej kolana jednorożca, w schemat elipsy, co znajduje odpowiedniki w falistości linii konturów i szczegółów.

Wyłącznie o konstrukcję członów kompozycyjnych opiera się Skoczylas w drzeworytach *Łucznik* (1923) i *Walka z niedźwiedziem* (1923), z których pierwszy odznacza się niezwykłą zwartością, podczas gdy drugi w całości jest niejednolity.

Połączenie problemów kompozycyjnych z dekoracyjnym osiągnął artysta w drzeworytach *Powrót z polowania* (1921) i *Łowy* (1920).

Niejednokrotnie samo różnicowanie charakteru cięć w opracowaniu klocka staje się środkiem do rozczłonkowania kompozycji. Artysta wyzyskuje właściwości techniczne dla wartości formalnych, a nawet opiera się o nie wyłącznie, co zastosowuje w drzeworycie *św. Sebastian*, konsekwentnie jednak, zarzucając zupełnie inne czynniki kształtujące, stosuje tę metodę w drzeworytach *Baca* (1917) i *Żebrak* (1918).

W usiłowaniach swych pozostaje Skoczylas w wysokim stopniu samodzielnym, mimo pewnych stycznych, a nawet wpływów dawnego drzeworytu XV i XVI w., jak i rodzimej sztuki ludowej. Stosunek ten należałoby ostatecznie wyświetlić, gdyż bezkrytyczne wyprowadzanie z nich drzeworytu Skoczylasa prowadzić może do pomniejszenia jego wartości. Podobnie jak drzeworytnicy XV i XVI w., operuje Skoczylas konturem i szrafowaniem. Tendencje do opanowania formy przy pomocy tego sposobu kształtowania zaznaczyły się już jednak wcześniej w grafice Skoczylasa—



Ryc. 10. WŁ. SKOCZYLAS. Łucznik. 1923.

akwaforta, sucha igła — zanim artysta zwrócił się do techniki drzeworytu. Drzeworyt Skoczylasa mimo wspólnych czynników kształtowania różni się jednak od dawnego. Odnosi się to zwłaszcza do dzieł plastycznie ujętych, w których kontur nie jest głównym czynnikiem; współmiernie działają przy nim dla wydobycia plastyki zespoły linij i kresek i to w sposób niepraktykowany w drzeworycie wczesnym. Również i charakter linii jest spokojny, zdecydowany, posiada swój indywidualny wyraz; linii tej nie łączy nic z niespokojną, poruszoną linią Dürera, u którego Skoczylas zapożycza niekiedy schematy kompozycyjne, jeśli nie wprost, to pozostaje przynajmniej pod pewnym ich wpływem (drzeworyty Skoczylasa *Św. Trójca*, *Wojna*). Także i zespół linij w układzie włosów w pierwszej głowie *Profil górala* z r. 1913

przypomina podobne traktowania włosów w portrecie cesarza Maksymiliana w drzeworycie Dürera.

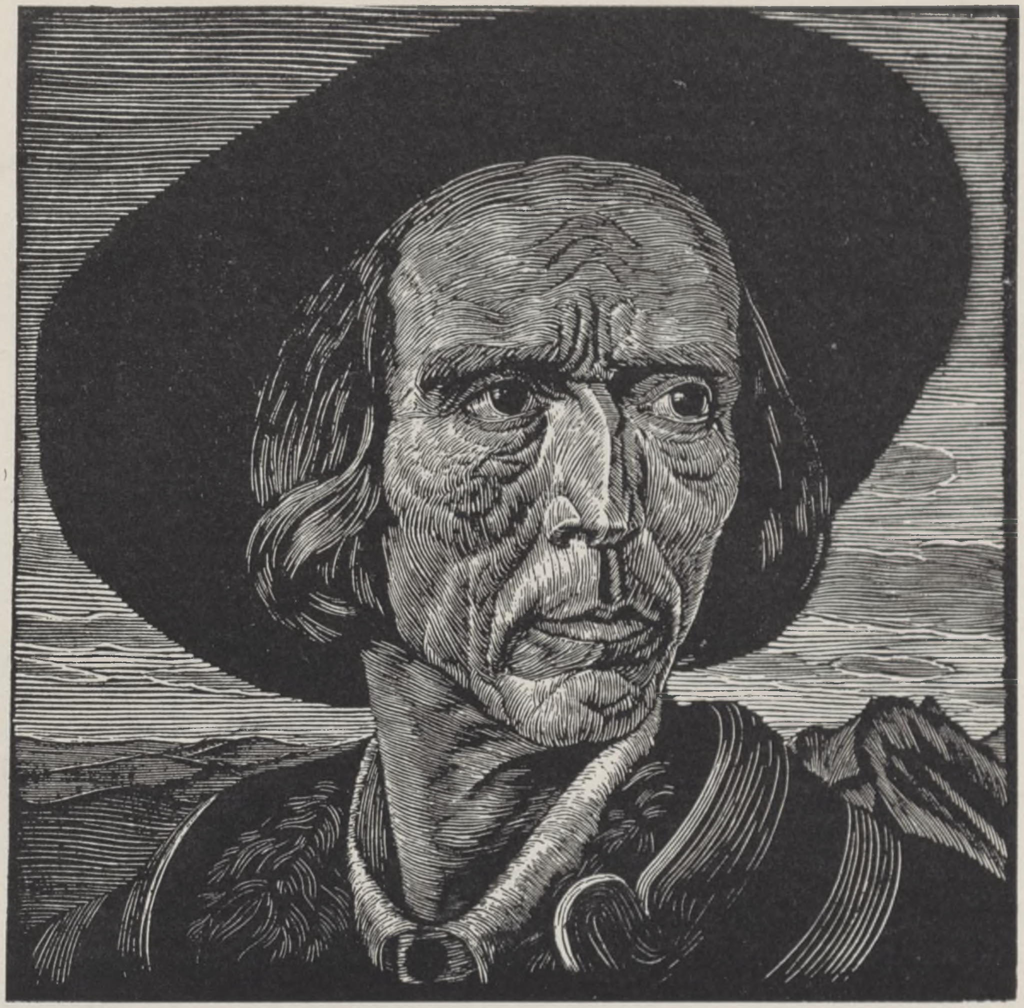
Stosunek Skoczylasa do dawnego drzeworytu charakteryzuje w pełni jedno z jego najdojrzalszych dzieł *Św. Krzysztof*, które posiada nawet pierwowzór w drzeworycie górnoreńskim z r. 1423 [1]). Koncepcja Skoczylasa nie powstała bez wpływu anonimowego drzeworytnika. Związek ten zaznacza się nie tylko w motywie kompozycyjnym i w typie ikonograficznym, ale nawet w ogólnym schemacie. Tym niemniej współdziałanie konturu i struktury kresek, odmienność techniki, wprowadzającej efekt białych linij na czarnym tle, a wreszcie skonstruowanie kompozycji, sprawiają, że motyw zapożyczony znajduje w dziele Skoczylasa nową, oryginalną realizację. Analogie nie wyczerpują całokształtu jego twórczości i nie są istotnym jej rysem.

Głębszy jest jednak stosunek Skoczylasa do sztuki ludowej polskiej, a zwłaszcza do drzeworytu. Nie pozostał on obojętny na przedziwny czar bezpośredniości sztuki ludu naszego, tym bardziej, że okres krystalizowania się jego indywidualności przypada na lata żywotnego wpływu ,,Sztuki Krakowskiej'' i w atmosferze ,,Młodej Polski'', która przez zwrot do twórczości ludowej dążyła do unarodowienia sztuki w najgłębszym tego słowa znaczeniu, zresztą podobnie, jak to działo się i gdzie indziej.

Wcześniej też zwraca się Skoczylas do sztuki ludowej. W pierwszych już pracach jego znać zainteresowanie do modelu ludowego, zamiłowanie do świata legend i baśni. Toteż z chwilą zamieszkania artysty w Zakopanem (1908) otwiera się przed nim nowy świat. Z szkicownikiem w ręku odbywa tedy wędrówki, odkrywając coraz to nowe nieznane skarby. ,,Przewędrował wtedy — jak notuje Woźnicki w swej monografii [2])—całe Podhale, rysując spotykane po drodze kapliczki, kościółki, świątki przydrożne i sprzęty domowe''. Zetknięcie się bezpośrednie Skoczylasa z tworami sztuki ludowej, przy tkwiących w nim predyspozycjach, nie mogło pozostać bez dalszych konsekwencji. Mimo jednak pewnych wspólnych zasad kształtowania sztuka ludowa nie zadecydowała o skrystalizowaniu się indywidualności twórczej Skoczylasa. Dopiero w kilka lat później zwróci się dojrzały już artysta, świadomy swych dróg i celów do tej skarbnicy, jaką jest w narodzie sztuka ludowa, przejmując jej elementy, by je przetworzyć i przyoblec w nowe zupełnie kształty. W pierwszym stadium twórczości przejawia się jego zainteresowanie do folkloru jedynie w wyborze motywu,

[1]) Drzeworyt ten pochodzi z rękopisu w klasztorze w Buxheim, drugi, późniejszy wariant znajduje się dziś w Zbiorach Państwowych w Berlinie.

[2]) ST. WOŹNICKI, Władysław Skoczylas. Monogr. Art. T. IV. Nakł. Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1925.



Ryc. 11. Wł. SKOCZYLAS. Głowa junaka. 1919.

w samym jednak ujęciu nie zdradza artysta żadnych chęci prymitywizowania. Zwraca tedy uwagę na dawne stroje zbójników tatrzańskich, które wprowadza jako motywy dla ich dekoracyjnego wyzyskania, *Janosik* (1914) i *Pochód zbójników* (1915). W miarę jednak ustalania się twórczości Skoczylasa poczynają się zaznaczać pewne

wspólne podstawy kształtowania, jak płaszczyznowe traktowanie, dążenie do dekoracyjności i schematyzowanie poszczególnych kształtów, w ścisłym i świadomym nawiązaniu do drzeworytu ludowego.

Sobą jednakowoż pozostaje Skoczylas nawet wtedy, gdy zapożycza ze sztuki ludowej pewne motywy kompozycyjne i ich schematy, lub też przejmuje elementy dekoracyjne i zastosowuje je w swych drzeworytach. W sztuce ludowej wskazać nawet można pewne określone źródła, z których artysta ten czerpał z pełną świadomością. Do tych źródeł należą malowidła na szkle, wzgl. drzeworyty, przedstawiające *Pochód zbójników* [1]) i *Taniec zbójników* [2]), oparte o dawne legendy o zbójnikach tatrzańskich i sławnym herszcie Janosiku.

Związek ze sztuką ludową akcentuje Skoczylas często, jakby dla wykazania swej wobec niej samodzielności i odrębności, tak np. na okładce *Teki Podhalańskiej* wyd. w r. 1921 umieszcza wierną kopię drzeworytu ludowego „*Tańca zbójników*", a równocześnie do samej teki włącza swój drzeworyt, oparty o ten sam motyw.

W swym drzeworycie *Taniec zbójników I* zachowuje Skoczylas nawet ogólny schemat pierwowzoru, stwarza jednak nowe podstawy dla konstrukcji całości. Sens istnienia każdej jednostki wypływa głównie ze związku z całością. Dążenie do konstrukcji potęguje się u artysty coraz bardziej, aż wreszcie w *Tańcu zbójników II* zrywa zupełnie z dawnym pierwowzorem. Motyw zaczerpnięty ze sztuki ludowej ulega zatem zupełnej transformacji, a w rezultacie powstaje dzieło w pełni oryginalne.

Pod silniejszym wpływem sztuki ludowej pozostaje Skoczylas w swych *Madonnach*, choć w żadnym wypadku nie można wskazać pewnego określonego pierwowzo-

[1]) Pochód zbójników (malowidło ludowe na szkle, unikat w Muzeum Chałubińskiego w Zakopanem), przedstawia scenę z życia zbójników, dwu z nich niesie na drągu kociołek pełny zrabowanych pieniędzy.

[2]) Taniec zbójników (malowidło ludowe na szkle, dalej drzeworyt, unikat w posiadaniu dr Tadeusza Wolskiego w Warszawie). Właściwie jednak określenie tej sceny jako Tańca zbójników nie jest zupełnie ścisłe. Obraz ten, któremu K. STECKI w swej pracy „Ludowe obrazy na szkle", Zakopane, Kraków 1914 — nadaje krótki tytuł „Janosik", przedstawia scenę przyjęcia nowego towarzysza do bandy sławnego Janosika. „Nowy kandydant, zwany Surowcem, przedstawiony jest na środku obrazu w chwili, gdy skacze, dając dowód swej zręczności przez jednoczesne ucięcie ciupagą „wirchowca smreka" i odstrzelenie z trzymanego w drugiej ręce pistolca „wiersicka jedlicki". Po jednej stronie skaczącego stoi Janosik (zwykle w czerwonych spodniach) i wyciąga ku niemu flaszkę wódki, oraz jeden jeszcze zbójnik Cwajnoga, który gra na kobzie. Po drugiej stronie stoi trzech innych. Według innych wersji — jeden ze zbójników, którego odróżnić można po tym, że przedstawiony jest na obrazie z fajką w ustach, jest to szlachcic z dolin, Baczyński, który prawdopodobnie po burzliwym i nie zawsze zgodnym z literą prawa życiu, uciekł do Janosika". (Według Steckiego op. cit.).

Co do czasu powstania obu tych malowideł zgodnie z opinią szeregu badaczy (Witkiewicz, Stecki Piwocki) przyjąć można drugą połowę XVIII i sam początek XIX wieku.



Ryc. 12. WŁ. SKOCZYLAS. Sztuka z jednorożcem. 1919.

ru. Artysta świadomie zupełnie prymitywizuje, zapożycza niektóre elementy dekoracyjne, jak np. motywy roślinne.

Organizacja artystyczna Skoczylasa jest jednak tak potężna, że nie ugnie się ona pod żadnymi wpływami, nawet gdy pochodzą one z tak bliskich źródeł, jak sztuka ludowa. W drzeworycie *Pietà* (1916) ogólny schemat kompozycji, płaszczyznowe traktowanie całości, schematyzacja kształtów, wprowadzenie niektórych elementów dekoracyjnych pozostają bezsprzecznie w związku z drzeworytami ludowymi, co przebija nawet w typie głowy *Madonny*. A jednak Skoczylas przetwarza te elementy, nadając im odmienne znaczenie. Przez operowanie linią białą na czarnym tle zmienia się zupełnie charakter całości, jak i poszczególnych jednostek; ponadto traktując formę dekoracyjnie, pozbawia ją cech materialnych, linia działa niemal jak arabeska.

Jak zatem widzimy, stosunek Skoczylasa do sztuki ludowej, mimo niewątpliwych podniet, których mu ona dostarcza, nie może pomniejszyć oryginalności jego dzieła, poszczególne bowiem elementy, które artysta zapożycza z twórczości ludowej, otrzymują inną rację istnienia.

Wpływy postronne nie ukształtowały twórczości Skoczylasa, pozostaje więc geneza jego sztuki do rozpatrzenia. Rozwiązanie tego problemu ułatwi poznanie prac graficznych z pierwszego jego okresu rozwojowego.

Do grafiki zwrócił się Skoczylas w r. 1910, gdy miał już za sobą kilka lat pracy w dziedzinie malarstwa i rzeźby. Rzeźbą zajmował się nawet poważnie, o czym świadczą studia w Wiedniu i w pracowni Bourdelle'a w Paryżu (1910). Okoliczność, która skierowała go do grafiki, była zrazu natury czysto zewnętrznej. Uprawianie bowiem malarstwa olejnego, dotychczas głównego jego przedmiotu zainteresowania, stało się z powodu pewnego rodzaju idiosynkrazji do farb olejnych niemożliwe. Fakt ten nazwano jednym z najszczęśliwszych zrządzeń w sztuce polskiej, tym bardziej że działalność malarska Skoczylasa nie zdradzała początkowo zawiązków samodzielnego rozwoju. O losie pewnej idei decydują niejednokrotnie zdarzenia pozornie mało znaczne, zwrócenie się jednak Skoczylasa do grafiki z chwilą, gdy malarstwo było dla niego utrudnione, wskazuje na pewne intuicyjne przeczucie artysty.

Skierowując się do grafiki, waha się Skoczylas zrazu wobec licznych problemów artystycznych. Nie obce mu nawet impresyjne jeszcze traktowanie: *Mały Rynek w Krakowie* (akwaforta 1911), ani malarskie ujęcie rzeczywistości: *Kościół Dominikanów we Lwowie* (akwaforta 1912). Rozproszenie wysiłków i różnorodność zainteresowań były tym fermentem, który przyniósł zawiązki samodzielnej twórczości. Artysta posługuje się zrazu tylko akwafortą i suchorytem i obok dzieł, pozostających pod wyraźnym wpływem współczesnej grafiki zachodniej, zdradza już w pierwszych próbach pewne dążenia, które później rozwinie w pełni.



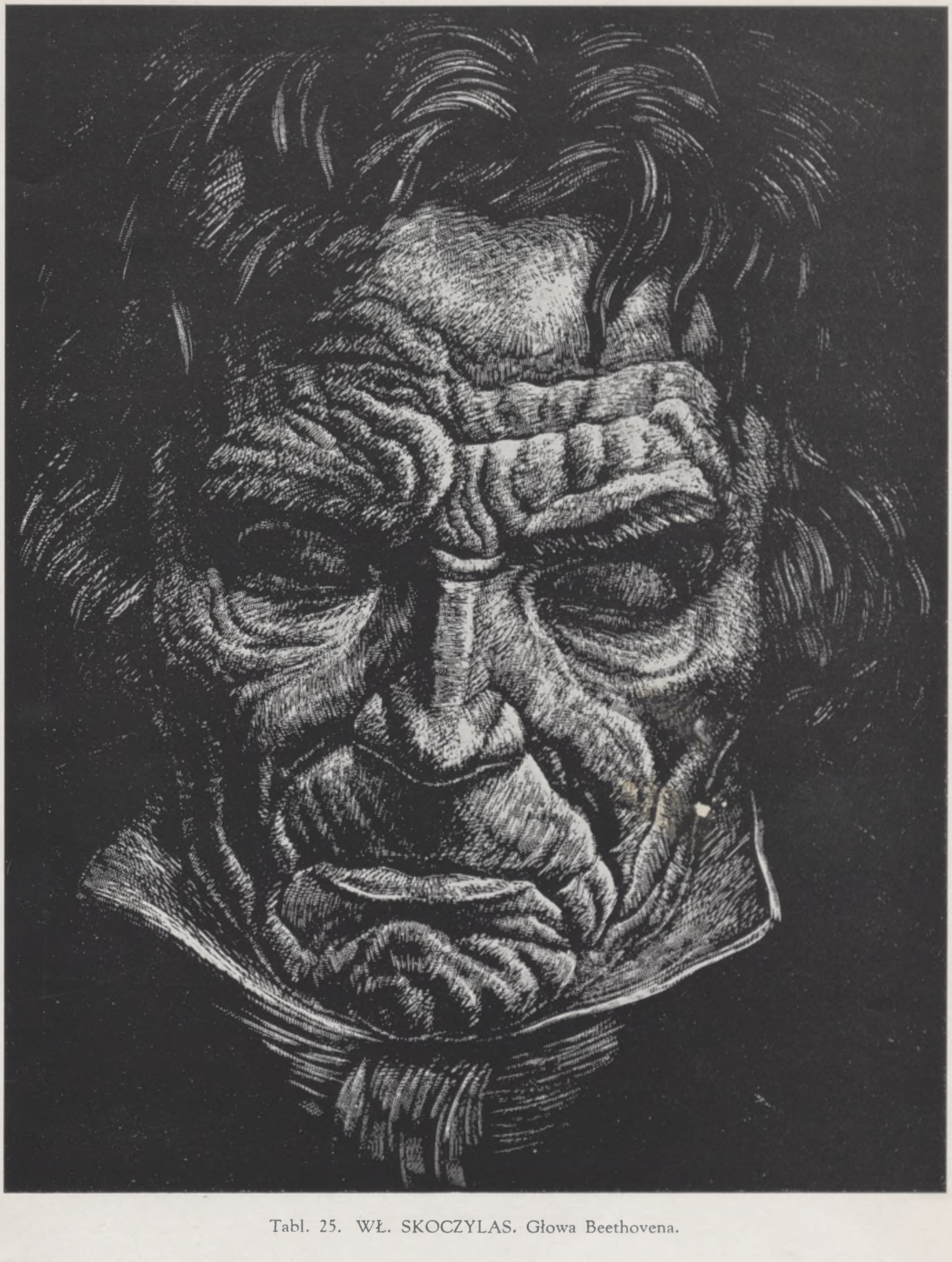
Ryc. 13. WŁ. SKOCZYLAS. Św. Sebastian. 1915.

Już w akwaforcie *Głowa starca* (1910) występuje, przy dążeniu do efektów światłocieniowych, celowość w układzie kresek i linij, które można niemal podporządkować pewnej strukturze. Równocześnie nie obca jest artyście pewna tendencja do uzyskania formy stałej i określonej, uniezależnionej od przypadkowych efektów oświetlenia, jak w linearnie traktowanej *Głowie górala* (akwaforta 1910).

Wśród różnorodnych poszukiwań i prób przejawia się u Skoczylasa wcześnie zawiązek własnego systemu formalnego. *Pielgrzym* (suchoryt 1912) i *Góral rozmodlony* (akwaforta 1912) stanowią w dorobku artystycznym Skoczylasa ważną pozycję. Struktura kresek w *Pielgrzymie* posiada już odrębny charakter, który przeradza się w swoisty system formalny. W jego ustalaniu opiera się Skoczylas początkowo o technikę, która dopuszcza wprawdzie ten sposób kształtowania, lecz sam charakter akwaforty zdaje się nie sprzyjać pełnej realizacji zamierzeń artysty. Toteż zapoznanie się z techniką drzeworytniczą powoduje przełom w jego twórczości. Odtąd bowiem tworzy w materiale, którego właściwości może uzgodnić ze swą koncepcją czysto artystyczną. Dlatego też wpływ środowiska lipskiego, gdzie studiował w Akademii Sztuk Graficznych pod kierunkiem prof. Bertholda (1913), pozostał czysto zewnętrzny. Berthold, doskonały technik, jako indywidualność artystyczna pozbawiony oryginalności, był tylko świetnym pedagogiem. Skoczylas wyniósł więc z czasu swego pobytu w Niemczech tylko opanowanie techniki, którą dotychczas się nie zajmował.

Wpływy zatem postronne nie oddziaływały decydująco na ustalenie się osobowości artysty; Skoczylas należy do tych rzadkich fenomenów twórczych, które umieją zachować swą niezależność w stosunku do podniet zewnętrznych, wnoszą natomiast do sztuki nowe odrębne pierwiastki. Dzięki też temu twórczość jego jest nie tylko doniosłą dla sztuki polskiej, ale posiada również na terenie grafiki europejskiej odrębne stanowisko. W sztuce polskiej był Skoczylas przede wszystkim jednym z pierwszych, którzy torowali drogę nowym zagadnieniom, jakie wynikały ze zmiany podstaw kształtowania. Reakcja na impresjonizm spowodowała dążenie do formy określonej; krystalizuje się w jego twórczości konstruktywizm o odrębnym charakterze. Przy uwzględnieniu całokształtu życia artystycznego w Polsce i dążeń nowatorskich, zwłaszcza formizmu, następnie zaś grupy artystów zrzeszonych w „Rytmie", ustala się pierwszorzędne znaczenie sztuki Skoczylasa. Stworzył on bowiem styl odrębny, oparty o system techniczny i program formalny; jemu jedynie przypada wielka, niezaprzeczona zasługa odrodzenia drzeworytu w sztuce polskiej, a znaczenia jego na terenie europejskim nie pomniejszy nawet porównanie z tak wybitnym artystą, jak Raoul Dufy.

W twórczości graficznej Dufy'ego tkwią nawet pokrewne elementy. Podczas gdy Gauguin wiedziony tęsknotą za prymitywem zwrócił się do egzotyki, Dufy udał się do Bre-



Tabl. 25. WŁ. SKOCZYLAS. Głowa Beethovena.



Tabl. 26. WŁ. SKOCZYLAS. Sandomierz.

tanii, gdzie do niedawna żywa była jeszcze tradycja rodzimego drzeworytu ludowego. Oddziaływanie tego ostatniego w postaci prymitywizowania i przeniesienia niektórych elementów formalnych, występuje zwłaszcza w drzeworytach Dufy'ego, powstałych jako ilustracje do poezji G. Apollinaire'a „Le Bestiaire" [1]. Nie jest więc twórczość Skoczylasa odosobnioną w całokształcie sztuki europejskiej; Dufy i Skoczylas działają równocześnie w różnych środowiskach, niezależnie od siebie, toteż mimo pewnych wspólnych zasad kształtowania i oparcia się o folklor, stanowią odrębne fenomeny.

Narodowy charakter sztuki Skoczylasa wypływa w dużej mierze z jego szczerego i intymnego związku ze sztuką ludową; nikt jeszcze przed nim nie zbliżył się tak do jej istoty i nie przejął się do tego stopnia jej duchem, nie zatracając swej oryginalności. Czerpiąc z niej soki ożywcze, wnosi Skoczylas do sztuki bardziej wartościowe elementy, niż artysta, który przesycony kulturą zwraca się do prymitywów ludów pierwotnych, murzyńskich itp. i zapożycza od nich obce mu zupełnie wartości, nie mające nic wspólnego z jego rasą i duchem. Skoczylas nawiązuje do żywych w sztuce ludowej dawnych tradycyj w pełnej świadomości, że przez ciągłość formalną kładzie podwaliny sztuki narodowej. Zagadnienie sztuki narodowej w ogóle jest teoretycznie trudne do rozwiązania. Wszelkie bowiem usiłowania zmierzające do ustalenia pewnych stałych kryteriów muszą zawieść, gdyż, tak jak aktywna jest żywotność narodu i trudno ją ująć w sztywne kanony, podobnie trudno jest ustalić warunki powstania sztuki narodowej. Charakter narodowy sztuki Skoczylasa płynie z jego aktywnego stosunku do twórczości ludowej, której elementy nabierają u niego innych wartości i zespalają się z aktualnymi dążeniami sztuki. Nigdy bezduszne naśladownictwo, lecz zawsze dalszy twórczy rozwój.

Narodowy charakter sztuki Skoczylasa wynika nie z zewnętrznych czysto przesłanek, ale stanowi jej najbardziej wewnętrzny rys istotny. Toteż działają w niej pierwiastki, które sprawiają, że zrasta się ona organicznie z wyobraźnią polską. Do niej przemawiają owi górale i zbójnicy, obdarzeni taką mocą i życiem, dostojeństwem czy też siłą żywiołową, że wznoszą się ponad codzienność i nabierają wartości symbolów.

Dotychczasowe rozważania, zmierzające do charakterystyki twórczości Skoczylasa, opierają się na dziełach drugiego okresu, który należy już do historii sztuki polskiej. Skoczylas, realizując swe zamierzenia z całą konsekwencją, wyczerpał, zda się, wszystkie możliwości; dalszy rozwój w tym kierunku doprowadziłby do odrętwienia. Musiała zatem nastąpić zasadnicza zmiana stanowiska artysty wobec problemów formal-

[1]) GUILLAUME APOLLINAIRE, Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée, illustré de gravures sur bois par RAOUL DUFY, Paris 1911.

nych. Skoczylas był zanadto silną organizacją twórczą, by poprzestać jeno na powtarzaniu uzyskanych dawniej wartości. Wrażliwość jego artystyczna domagała się zwrotu, którego potrzebę w związku z ogólnym stanem sztuki raczej podświadomie wyczuwał. W pewnym odłamie sztuki obudziła się równocześnie malarska koncepcja rzeczywistości. Zbyt blisko jesteśmy tej przemiany, by ustalić nazwiska artystów, którzy na nią wpłynęli. W związku z tymi tendencjami pozostają nowe wartości, które Skoczylas wprowadza do swego drzeworytu.

Drzeworyt Skoczylasa opiera się w drugim okresie jego twórczości o koncepcję linearną; artysta operuje tylko zdecydowanym przeciwstawieniem czerni i bieli. Łącznie ze zmianą podstaw kształtowania, dla przeprowadzenia odpowiedniej gradacji walorów, okazuje się potrzeba wprowadzenia pół tonów. Skoczylas wyzyskuje dotychczasowe doświadczenie, lecz dostosowuje je do nowych potrzeb. Tworzywem staje się klocek z drzewa twardego, bukszpanu, który pozwala na zupełną dowolność cięć; artysta zmienia charakter struktury kresek dla uzyskania pożądanego efektu. Zastosowanie odmiennych rylców umożliwia wielokrotność i różnorodność cięcia. Drzeworyt sztorcowy stanowi odtąd główny przedmiot zainteresowań artysty.

Głowa Beethovena (drzeworyt 1929) jest najlepszą realizacją nowych poczynań twórczych artysty. Głowa genialnego muzyka wyłania się z ciemnej płaszczyzny tła, twarz pozostaje częściowo w cieniu, gdy światło jest czynnikiem modelującym; powstają partie zupełnie ciemne, silnie kontrastujące z jaśniej oświetlonymi. Dla wydobycia zamierzonego efektu posługuje się artysta zespołem drobnych bardzo linij, układających się równolegle w pasmach w rozmaitych kierunkach. Zasada struktury pozostała niezmieniona, inna jest jednak wartość jednostkowa poszczególnych linij, która mała i nikła w stosunku do innych daje w zespole walory półtonów, a więc umożliwia ich gradację. Wartościowanie efektów świetlnych i barwnych i przeniesienie ich w walory czarnobiałe doprowadzić może do rozbicia formy i jej rozluźnienia. Poczucie jednak zwartości bryły nie pozwala artyście na rozbicie formy, przybywa tylko dla jej modelowania nowy czynnik, światłocieniowy. W ostatnim nawet okresie twórczości Skoczylasa odzywa się przy kompletnej zmianie podstaw kształtowania dążenie do konstruowania.

W szeregu drzeworytów, przedstawiających widoki *Starego Miasta* w Warszawie i motywy architektoniczne z Włoch, operuje artysta półtonami, jako głównym czynnikiem kształtującym. *Motyw ze Starego Miasta* (1929) charakteryzuje w pełni ostatnie dążenia artysty, który dla zaznaczenia konstrukcji i zwartości piętrzących się budowli operuje szeregiem płaszczyzn. Płaszczyzny te nie są jednak jednostajne, lecz przedstawiają się jako powierzchnie zróżnicowane półtonami albo są równomiernie czarne, a pewne refleksy świetlne zaznacza się przy pomocy drobnych linij. Kontur nie jest czynnikiem kształtującym, nie zakreśla on płaszczyzn, które wynikają nato-

miast z zetknięcia się odmiennych partyj, zaznaczonych różną techniką, dzięki użyciu odpowiednich rylców. Skoczylas ogranicza zespoły linij równoległych, pozostawia je tylko jeszcze w partii chmur i nieba, wprowadza dla wydobycia efektów światłocieniowych drobne kreski i punkciki.

Temu przełomowi w sztuce Skoczylasa, który dotyka samych podstaw kształtowania, towarzyszy równocześnie pewien wzrost pierwiastków duchowych. Wzmożenie emocjonalnych wartości nie pozostaje w związku ze zmianą systemu formalnego. Znaczenie momentu emocjonalnego w dotychczasowej twórczości Skoczylasa jest znikome. Forma przede wszystkim była przedmiotem zainteresowań artysty; natomiast treść duchowa usuwała się na plan dalszy. Świadczyła o spokojnym obliczu duchowym artysty, nie znającego jak gdyby żadnych walk, niepokojów i zwątpień. Uniesienia radości i impulsy uczuciowe rzadko tylko występują w tej twórczości poważnej i skupionej (*Taniec zbójników*, *Zaloty*, *Janosik z frajerką*); jest w tej sztuce coś, co nadaje jej charakter naprawdę monumentalny. Nie tylko wartość formalna dzieł, ale w wielkiej mierze równowaga duchowa i spokój artysty są tego przyczyną. Budzą się jednak u Skoczylasa inne uczucia.

Stąd też geneza drzeworytu *Głowa Beethovena*. Intencją artysty nie było oddanie rysów twarzy genialnego muzyka, ale zbliżenie się do najtajniejszej jego istoty duchowej. Zasłuchany we własne światy, oddzielony przymkniętymi oczyma od naszej rzeczywistości, zatapia się Beethoven w rozmyślaniach nad tajemnicą bytu. Jednak do poznania jej nie przychodzi łatwo, jeno przez walki i zmagania, własną męką zbliża się do wielkiej zagadki. Takim jest Beethoven oglądany przez pryzmat twórczości Skoczylasa.

Drzeworyt Beethovena stanowi w rozwoju twórczości Skoczylasa bez wątpienia jeden z punktów szczytowych. W dziele tym potęguje się niemal aż do tragizmu refleksja, poza tym jednak pozostaje stosunek Skoczylasa do zjawisk zewnętrznych spokojnie kontemplatywny. Emocjonalne jego przeżycia przenika liryzm, nawet wobec zjawisk najbardziej powszednich. W murach Starego Miasta odkrywa Skoczylas prócz walorów konstrukcyjnych urok i czar, wypływający z wrażenia życia zaklętego w stare mury. Człowiek dzisiejszy przechodzi pośpiesznie obok tych dawnych zabytków, często mija je obojętnie, czasem podniesie wzrok, by odkryć jakiś niezwykły motyw lub piękno stylowe. Mało kto jednak odczuć jest w stanie ich urok i zrozumieć niemą ich mowę. Nie tylko wspaniałe gmachy o wyraźnym piętnie stylowym mogą wywołać zachwyt, lecz również zakątki zapomniane, zaniedbane, na które składa się szereg domów, z przypadkowymi dobudówkami, zawierają w sobie niepowszednie pierwiastki piękna.

W nastrojach, które zawarte są w ostatnich drzeworytach Skoczylasa, jest coś romantycznego, niekiedy zaś w potęgowaniu pierwiastków realnych i przepojeniu ich uczuciem znać oddziaływanie nowoczesnej rzeczowości.

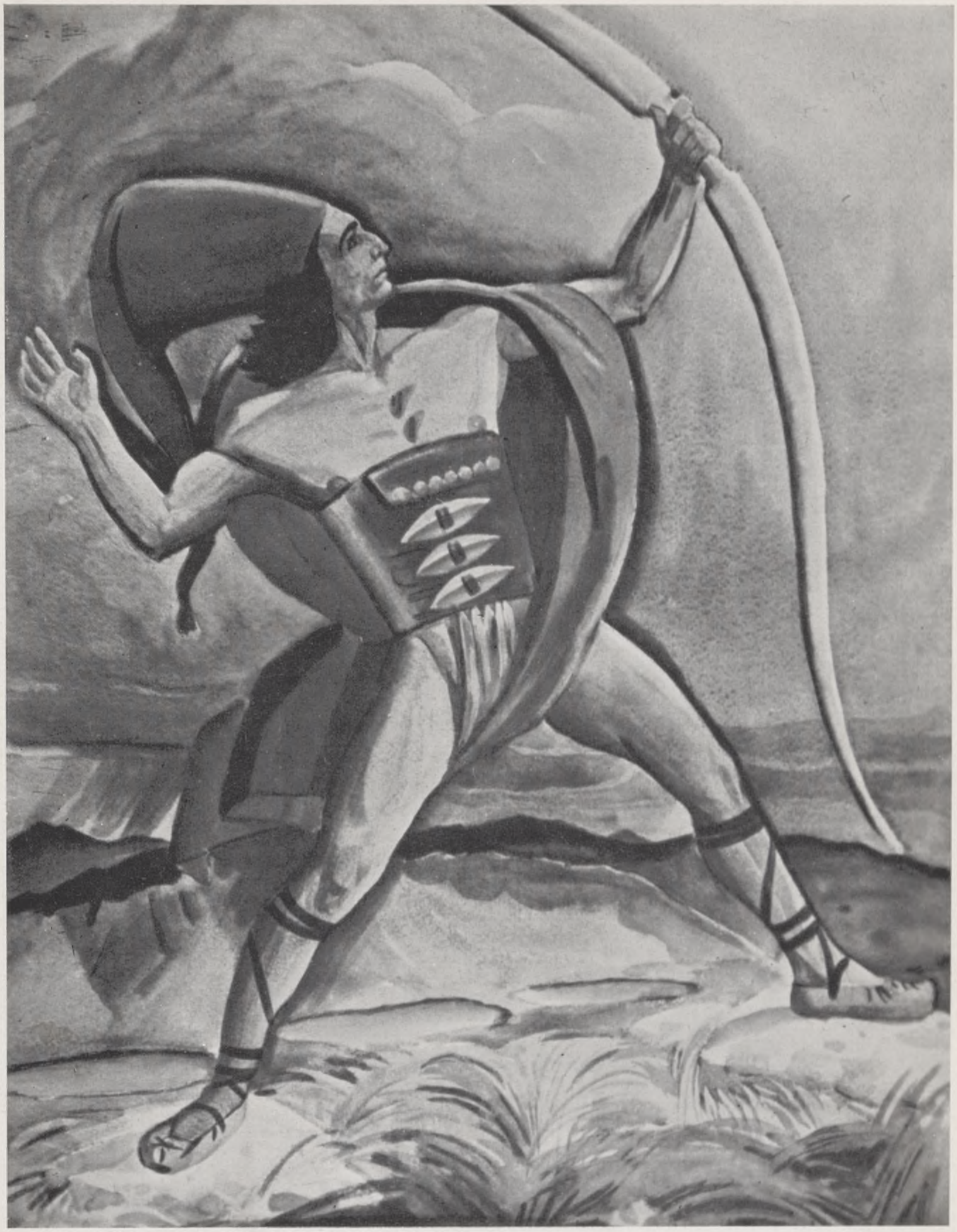
Uwzględniając całokształt twórczości Skoczylasa, nie można nie doceniać znaczenia przemiany stylowej dokonanej w ostatnim jej okresie. Spotęgowanie życia emocjonalnego zasługuje na pełną uwagę; odnosi się wprost wrażenie, że dzieła te ostatnie są jakby koniecznym dopełnieniem twórczości, w której przy pewnej heroizacji i monumentalizacji zjawisk zewnętrznych uczuciowość musiała ustąpić na plan dalszy. Po obiektywizmie nastąpiła reakcja subiektywizmu.

Twórczość malarska Skoczylasa posiada wszelkie cechy niezależności, mimo pewnych wspólnych elementów, które ją łączą z grafiką. Obie dziedziny rozwijają się bowiem wyłącznie w oparciu o odrębne sposoby kształtowania, które warunkowuje rodzaj materiału i technika. Jedną z podstaw twórczości Skoczylasa stanowi w malarstwie, podobnie jak w grafice, realizowanie koncepcji formalnej przy równoczesnym wyzyskaniu właściwości materiału. Toteż przez powtórzenie tego samego motywu w drzeworycie i w akwareli, mimo zachowania nawet schematu kompozycyjnego, powstają dwa różne dzieła, gdyż czynniki, które je ukształtowały, są odmiennej natury.

W akwareli stworzył Skoczylas swój odrębny system kształtowania, przy czym wyzyskał pomijane dotąd możliwości. Usiłowania artysty napotykały jednak w dużej mierze na niezrozumienie, gdyż pozostawały one w jaskrawej sprzeczności z dotychczasowym traktowaniem akwareli, zwłaszcza w impresjonizmie. W związku jednak z zasadniczym dążeniem Skoczylasa do określoności kształtu, nie mogła go zadowolić plama barwna. Przejściowo starał się wprawdzie Skoczylas przez odpowiednie zlewanie większych plam osiągnąć konkretność kształtu, lecz po kilku próbach ustala swój odrębny sposób kształtowania. Jednostką kształtującą staje się nie plama, ale ściśle określona płaszczyzna barwna, która składa się na całość konstrukcji. Płaszczyzny te są zazwyczaj jednolite, ale artysta różnicuje stopień nasycenia barwy, jednak zawsze w ten sposób, by charakter jednostkowy płaszczyzny został zachowany.

Płaszczyzna barwna wykonana w technice akwarelowej posiada specjalne cechy, jak jasność, przejrzystość, a co za tym idzie — niezwykłą świetlistość tonu. Przez świetlistość tonu potęguje się siłę oddziaływania barwy, a wyzyskanie jej dla celów dekoracyjnych daje odrębne efekty, które znajdują pewną analogię w witrażu. W witrażu zwłaszcza średniowiecznym czynnikiem kształtującym była również określona płaszczyzna barwna. Inne są zapewne specjalne warunki witrażu, a jednak wyzyskanie przejrzystości i świetlistości barw wprowadza do malarstwa akwarelowego nowe elementy.

Malarstwo akwarelowe stanowiło już w latach 1906 — 1908 przedmiot zainteresowań artysty i wśród ówczesnych jego usiłowań można nawet stwierdzić pewne tendencje, warunkujące jego późniejszy rozwój. *Motyw z Szafuzy* (akwarela 1908): artysta zmierza do wydobycia zarysów domów i wież miasta przy pomocy płaszczyzn i konturu. W akwarelach więc wczesnych można odkryć pewne pierwiastki malars-



Tabl. 23. WŁ. SKOCZYLAS. Łucznik. Akwarela. 1921.



Tabl. 24. WŁ. SKOCZYLAS. Miasteczko w zimie. Akwarela. 1924.

Foto J. Bułhakówna

twa Skoczylasa, podczas gdy usiłowania jego w obrazach olejnych nie wychodzą poza ramy impresjonizmu w duchu Stanisławskiego i Fałata.

Systemu formalnego Skoczylasa nie ukształtowały wpływy postronne, artysta stara się jedynie o znalezienie odpowiednich możliwości realizowania dla swej idei. Stąd drzeworyt barwny *Wesele góralskie* (1913), w którym po raz pierwszy odsłania swą koncepcję formalną, kontynuowaną następnie w akwareli w latach od 1920. Przypomnienie tego drzeworytu jest tym ciekawsze, że motyw ten powtarza artysta w r. 1924 w *Krajobrazie zimowym* (akwarela). Skoczylas znajduje więc dopiero w akwareli odpowiednie możliwości, podczas gdy w drzeworycie operowanie płaszczyznami nie zadowalało go. W malarstwie odpowiada akwarela najpełniej intencjom Skoczylasa, a nawet gdy przygodnie zajmie się w latach późniejszych malarstwem olejnym (*św. Jerzy w walce ze smokiem*), nie osiąga odrębnych wartości.

Podstawę twórczości Skoczylasa w malarstwie stanowi połączenie dążeń formalnych z właściwościami techniki akwarelowej. Poza tym jednak nie wnosi Skoczylas do malarstwa odrębnych elementów. Dążenie do formy stałej i określonej, następnie zwarta konstrukcja, współudział rytmu i niekiedy obecność pierwiastków dekoracyjnych stanowią również elementy twórczości malarskiej Skoczylasa. Jedynie oddziaływanie sztuki ludowej pozostaje nieistotne, z wyjątkiem kilku *Madonn*, w których zaznacza się prymitywizowanie w kierunku ludowości.

Skoczylas, zwracając się koło r. 1920 po długiej przerwie do malarstwa, posługuje się zrazu plamą barwną, stara się nią jednak zaznaczyć określoność kształtów (*Pejzaże*). We wszystkich akwarelach z tego czasu występuje przewaga tonów zieleni, błękitu i brunatnych. Już wtedy obrazy są komponowane, nie ma bezpośredniego stosunku do rzeczywistości, zupełnie przygodnie odzywa się sporadycznie reminiscencja impresjonizmu.

Koncepcja formalna Skoczylasa przezwycięża wreszcie dotychczasowe czynniki i wprowadza nowe. Dla wydobycia określoności kształtu posługuje się artysta konturem, powstałym przez ściemnienie tonów tej samej barwy, a plama zanika coraz to bardziej na rzecz określonej płaszczyzny. Do reprezentatywnych dzieł tego okresu należą akwarele *Łucznik* (1921), *Próba łuku* (1921), *Walka ze Szwedami* (1921) i szereg *Pejzaży*, utrzymanych w tonach błękitno - niebiesko - szarych.

Ścisłość konstrukcji uzyskuje artysta zwłaszcza w kompozycjach figuralnych, w pełni może ją jednak dopiero rozwinąć, gdy wprowadza określoną płaszczyznę barwną. Zachowuje ona swą wartość jednostkową, nawet gdy artysta wprowadzi różnice w nasileniu tonu. Powstaje szereg panneaux dekoracyjnych: *Św. Hubert*, *Diana*, *Wianki* (1924) oraz pejzaże o motywach z Kazimierza, *Polskie miasteczko* (1924), *Rynek w Kazimierzu* (1924), *Z Kazimierza* (1924), *Zima* (1924) i *Pejzaże włoskie*. Nie tylko moty-

wy architektoniczne z Włoch, które już samym charakterem nadają się do konstruktywnego ujęcia, ale i rodzime motywy ulegają przeobrażeniom, które prowadzą nawet do deformacji.

Deformacje w kierunku kubizowania poszczególnych kształtów łączą się z pewnym pierwiastkiem psychicznym, który potęguje się koło r. 1930. Skoczylas stwarza pejzaże nastrojowe, a nawet posuwa się do ekspresji. Zespoły odpowiednich barw i tonów, zwłaszcza jasnych, zielonych, żółtych, ciemnych fioletów, błękitu i brązu, sugerują odpowiednie stany uczuciowe (*Wieczór w miasteczku*, *Żydzi w miasteczku*).

Dzieła te zamykają działalność malarską Skoczylasa, akwarele z ostatnich lat bowiem nie należą do najlepszych jego prac; w ogóle w całym jego malarstwie poziom utworów jest bardzo nierówny, co może poniekąd przyczyniło się do rozbieżnych sądów o artyście.

Scharakteryzowanie stylu akwarelowego i zasad kształtowania pozwala na zrozumienie twórczości malarskiej Skoczylasa; choć łączą ją z grafiką wspólne elementy, sama wszakże podstawa, na której ta twórczość się rozwinęła, jest niezależna. Wobec tego malarstwo akwarelowe Skoczylasa jest samodzielnym wyrazem jego twórczości, jakkolwiek w ogólnym polskim rozwoju artystycznym nie posiada tego doniosłego znaczenia, co grafika, której przypadł udział w ustalaniu zasad konstruktywnych nowoczesnej sztuki polskiej.



Władysław Skoczylas et son oeuvre

(1883 – 1934)

Skoczylas, le créateur de la gravure sur bois moderne en Pologne, a formé un système technique particulier dans la graphique européenne de son temps. Il a su un des premiers régler la valeur des coups des outils, selon le caractère du matériel — bois de fil ou bois debout—dans lequel il travaillait, et il a pu adapter en conséquence les propriétés de la xylographie aux tendences de son art. Les éléments formels de son oeuvre sont un des premiers indices d'un changement complet de principes, qu'a introduit l'art moderne. Grâce à Skoczylas la xylographie est devenue un facteur primordial de ladite transformation artistique en Pologne.

Pour caractériser le style de cet artiste, il est nécessaire de connaitre les principes formels de son oeuvre pendant la deuxième période de son travail (1913 — 1928).

Skoczylas tend à créer une forme définie et stable et, ayant une fois découvert son style ne le quitte plus, malgré la variété des éléments techniques d'éxecution dont il se servait. Il sait combiner les contours et les lignes en complexes variés selon le problème, il sait aussi changer le caractère des ses traits de burin, en les faisant tantôt durs et anguleux, tantôt mous et ondulants. Ces éléments apparaissent dans les premières ,,Têtes" de montagnards polonais (*Tête de montagnard de profil* 1913, *Tête de montagnard* 1913, *Baca* 1917, *Junak* 1919).

Ces têtes sont traitées par l'artiste de façon sculpturale, car il souligne leur volume en les modelant. L'artiste conserve cette tendence dans ses compositions à motif plus compliqué (*St. Christophe* 1915, *St. Sébastien* 1915, illustrations dans le livre ,,*Le couvent et la femme*" par Wasylewski — 1923).

Une grande partie des oeuvres de Skoczylas consiste en gravures sur bois développées sur deux plans. Les formes sont réalisées grâce aux contours et aux lignes, comme dans les gravures à trois dimensions, mais le contour joue un rôle principal, et les lignes parallèles en faisceaux ne sont qu'un complément, de même que les hâchures sur les gravures des XV-ème et XVI-ème siècles (*Marche des montagnards* 1915, *Danse des montagnards* I, 1919, et *Danse des montagnards* II, 1922).

Les gravures de ce genre possèdent un caractère schématique et de grandes va-

leurs décoratives, mais nous retrouvons ces valeurs dans toutes les gravures sur bois de Skoczylas, dont elles forment un des éléments principaux. Les effets décoratifs sont atteints grâce à la stylisation et l'introduction d'ornements indépendants de la composition principale, mais en outre et surtout la décoration consiste en une disposition appropriée de l'ensemble, découlant de la composition et du rythme. La composition dépend directement des tendances constructives de l'artiste, la forme de Skoczylas ne contient rien d'inutile, aucun élément introduit par accident, tout son travail est fait selon un plan défini et basé sur des thèmes concrets.

L'oeuvre de Skoczylas est individuelle au plus haut degré, malgré certains points communs avec l'ancienne xylographie des XV-ème et XVI-ème siècles, ainsi avec l'art folcloristique polonais. Certaines analogies des gravures de Skoczylas avec la xylographie populaire sont le résultat de causes profondes. Nous y voyons non seulement une identité de certains éléments de forme, mais aussi l'artiste emprunte au folclore des motifs de composition, toutefois il leur fait subir une transformation, qui dépasse de beaucoup les limites d'une stylisation. La nature de l'oeuvre de Skoczylas reste indépendante, l'artiste prend contact avec l'art du peuple, mais il conserve ses conceptions individuelles.

Une solution de continuité a lieu, car les formes empruntées au passé reçoivent une nouvelle vie. Nous ne constatons jamais d'imitation dépourvue d'idée, au contraire un développement continuel a lieu.

C'est cette solution de continuité des formes qui est la cause principale du caractère national de l'oeuvre de Skoczylas. C'est une des valeurs les plus profondes et les plus importantes de l'artiste.

Les oeuvres crées pendant la II-ème periode artistique de Skoczylas appartiennent déjà à l'histoire de l'art. L'artiste, ayant réalisé ses plans avec une conséquence complète, il a épuisé toutes ses possibilités, ce qui a causé la nécessité d'un changement de sa position relativement aux problèmes de forme.

Après 1928, c'est à dire pendant la III-ème période de son travail artistique, Skoczylas fait un effort pour introduire dans son oeuvre plus d'éléments empruntés à la peinture. Cette tendance est en accord avec celles qui apparaissent dans l'art de l'Europe occidentale.

Une gradation subtile des tons et des demi-tons remplace la technique précedente et permet d'atteindre les nouveaux buts, en même temps des nouveaux instruments et un matériel diffèrent deviennent nécessaires. L'artiste se consacre presque exclusivement à l'usage systématisé du bois debout.

Les oeuvres de cette époque contiennent de beaucoup plus d'éléments spirituels et le niveau sentimental exprimé en elles devient de beaucoup plus haut. Ce-ci ferme

un grand contraste avec les oeuvres de l'époque précédente, qui étaient caractérisées par une prédominance des éléments de forme. Grâce à cette nouvelle tendance l'oeuvre entière est complétée et rehaussée; c'est la réaction du subjectivisme après une période d'objectivisme.

La peinture de Skoczylas est complètement independante, elle consiste en une combinaison de tendances formelles avec les propriétés de la technique de l'aquarelle. La peinture de Skoczylas ne contient pas d'éléments, n'apparaissant pas dans son oeuvre graphique. La place occupée par la peinture de Skoczylas dans l'évolution de l'art moderne polonais est de beaucoup inférieure à celle qu'il y a gagné par sa gravure sur bois.



Ryc. 14. WŁ. SKOCZYLAS. Łowy. 1920.

DRUK. M. ARCT. CZERNIAKOWSKA 225